

О МОДЕРНИСТСКИХ ЧЕРТАХ ТВОРЧЕСТВА И. А. БУНИНА

Философия жизни. Философия любви

Юдит Катона

(Katona Judit, Szeged)

Принадлежность писателя к культурной парадигме модернизма больше всего выражает та система воззрений, которая создается на основе его художественного мироощущения, внушенного эпохой. В своем творчестве Бунин строит своеобразную систему художественной философии. В этой системе имеются аналогичные черты с направлением философского мышления, возникшим во второй половине XIX века и ставшим одним из определяющих философских течений в начале XX века, с «философией жизни» как проявлением современного иррационализма. На основе исследования характера этой философии можно утверждать, что Бунин безусловно принадлежит к направлению модернизма. Основная тематическая направленность его исканий имеет персоналистический характер – его занимает судьба личности, оказавшейся на рубеже XIX–XX веков на периферии духовной жизни. Уже с самого начала творческого пути писателя наблюдается резкое разделение мира на сферу авторского «Я» и на сферу героев, сферу внешнего мира. Бунин пишет как бы две книги – роман о своей внутренней жизни и роман о внешнем мире.¹

В лирико-философском этюде *Ночь* (1911–1925) он разделяет человечество на два класса.² Это деление проявляется и на уровне сугубо художественном, а в первый раз воплощается в художественной системе рассказа *Сны Чанга* (1916). Именно через образ мудрого животного Чанга восстанавливается потерянная связь человека с бесконечным космическим всеединством. Поэтому его образ являет собой как бы alterego своего хозяина – капитана, человека «определенного момента, житейского строительства».

В ранний период творчества художественная философия Бунина разбивается главным образом в тех произведениях, которые носят лирико-субъективный характер, т. е. в тех произведениях, которые входят в состав т. н. «внутреннего романа». В лирическом этюде *Перевал* (1892–1898) субъективно окрашенный идеализм лирического героя сочетается с устремленностью, характерной для неоромантизма. Он одинок во всем чуждом ему мире, не поддерживающем его индивидуальные стремления утвердиться как личность.

¹ См. подробнее: Ю. Катона. *Иван Бунин – автор единого художественного текста, запечатленного в «двух книгах»* // „Studia Slavica Hung.” 44. (1999) 105–121.

² И. А. Бунин. *Собрание сочинений в 9 т.* М., 1966. т. 5. 306.

На это обстоятельство он реагирует уходом из этого мира и на безразличие мира отвечает идеализацией тех ценностей, носителем которых является он сам, и противопоставляет эти ценности пошлости окружающего мира. Эту раннюю неоромантическую установку сам автор будет критиковать на более позднем этапе своего творчества. Однако уже в этот ранний период четко проявляется существенное различие между художественной установкой Бунина и основными характерными чертами романтизма: Бунин несмотря на трагизм своего художественного мировоззрения все же принимает мир, а не отвергает его, как настоящие романтики.

В 10-е годы XX века наблюдается расширение духовной перспективы творчества Бунина под влиянием восточных философий – буддизма, таоизма и ислама. В 1911 году появляются первые наброски *Книги моей жизни*, которые уже содержат в себе зачатки позднейшей целостной системы художественной философии автора. Рассказ *Сны Чанга* является тем поворотным моментом в его творческом развитии, где уже оформляются окончательные художественные и философские взгляды автора о мире. Образ Чанга, представляющий собой переход между человеческим существом и существом животного мира, олицетворяет приближение души единичного существа к мировой душе, к объединению этой души с мирозданием. Мудрая собака всем своим существом становится причастным к существу своего хозяина, а также ко всем явлениям окружающего мира. Капитан воплощает в себе «западную» установку, характерную для индивидуализма, которая исходит из неоромантических представлений о замкнутости мира, в центре которого стоит личность. По словам Е. Фромма, эти представления характеризует установка на «иметь», а не на «быть».³ В конце рассказа эти две противоположные точки зрения сближаются, что проявляется в постепенном обезличивании капитана и приобретении Чангом некоторой личностной сущности – он начинает, например, мыслить, вспоминать по-человечески. В этом синтезе двух противоположных взглядов Бунин видит единственный выход для современного индивида из кризиса личности на рубеже XIX–XX веков.

На такую направленность художественных воззрений автора указывает и лирико-философский монолог *Ночь*. В этом произведении, входящем в состав «внутренней книги», преподносится новая концепция личности в понимании Бунина. Личность не замыкается в своей собственной сфере, а наоборот, освобождаясь от рамок своей индивидуальности, растворяется в космическом пространстве. Это – как бы это парадоксально ни звучало –, гарантирует для нее самосохранение от губительного влияния безличных сил. Освобождение человека от временно-пространственных измерений, согласно концепции Бунина, происходит посредством обретения способности некоторы-

³ См. Е. Fromm. *Birtokolni vagy létezni?* Бр., 1994.

ми индивидуальными существами «перевоплощаться», т. е. «переселяться» в другие плоскости времени и пространства. Авторское сознание располагает способностью перевоплощения через «чувственную память», а для некоторых из его героев такое перевоплощение обеспечивается посредством переживания экстаза любви. Поэтому главнейшими категориями художественной философии Бунина являются память и любовь. На этих основополагающих категориях Бунин строит свою концепцию жизни – философию истории и художественную антропологию.

На основе художественного исследования русского национального характера и истории Бунин в своих произведениях приходит к двум важнейшим положениям, которые лежат в основе его философии истории. С одной стороны, это положение о цикличности истории,⁴ и при этом акцент ставится на завершении некоторых исторических циклов, а с другой стороны, это положение о близости истории Запада – в том числе и истории России – и истории Востока.

Важнейшими произведениями, в которых эта концепция получает художественное воплощение, являются *Деревня* (1910), *Братья* (1914), *Соотечественник* (1916). В рассказе *Братья* бедный сингалезский рикша приравнивается к богатому колонизатору-англичанину. Оба подавлены безличной силой, «стихией» истории, и оба несчастны по-своему. В то же время герой рассказа *Соотечественник* не видит никакого различия между образом жизни и культурой России и образом жизни и культурой Востока. Интересно отметить, что в этом рассказе черты, характерные для восточного менталитета – пассивность, склонность к созерцанию, и т. д. –, получают художественную характеристику как положительные черты, в то время как на более раннем этапе творчества Бунина, в повести *Деревня* они получили художественную интерпретацию с отрицательным ценностным оттенком. Это указывает на то, что переломный момент в художественно-философских взглядах Бунина настал в середине 1910-х годов.

Проблема любви стоит в центре художественных поисков автора приблизительно с этого же периода. В основе формирования художественной философии Бунина о природе любви лежат положения, сформулированные им относительно сущности истории. Это является закономерным, ведь согласно концепции Бунина настоящая жизнь представляет собой ту лаву, из

⁴ Ср. с теориями О. Шпенглера – К. Леонтьева – Н. Бердяева: Н. Бердяев. *Новое средневековье*. Берлин, 1924; Н. Бердяев – Н. Букшнин – С. Франк: *Освальд Шпенглер и Закат Европы*. М., 1922; К. Леонтьев. *Восток, Россия и славянство*. т. 1. М., 1855. Ср. еще представления об «евразийстве»: III. *Евразийство: Исход к Востоку* // Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956.

которой восстает окаменелое прошлое – магма и пепел.⁵ Поэтому тема любви и истории часто переплетаются именно в рассказах на восточные темы. Начиная с 1910-х годов тема любви преобладает над проблематикой истории и становится важным фактором в оформлении бунинской художественной антропологии, его взглядов на человека. В области исследования сущности любви как философской проблемы Бунин еще ближе подходит к решению вопроса о личности, чем в области своих историософских исканий. Его новая художественная интерпретация роли личности олицетворяет его универсальную теорию жизни, о возможности личности освободиться от отчуждения и воссоздать потерянную гармонию мира, воссоединиться с другими индивидами на разных уровнях времени и пространства.

В художественном восприятии Бунина как история, так и любовь является огромной, безличной стихийной силой, которая обрушивается на человека извне и предопределяет его дальнейшую судьбу. Но, в отличие от истории как стихийной силы, в случае вторжения стихии любви в людскую жизнь индивидуальной личности, человеку предоставляется возможность выбора: как отреагировать на эту кризисную ситуацию. Для героев, отважно смотрящих в глаза стихии любви, ее переживание может принести обогащение своей личности, как, например, для героини произведения *Солнечный удар* (1925). В отличие от предыдущего периода духовной культуры, на данном этапе культурного развития любовь уже не представляет собой глубинную душевную связь двух личностей, которой измеряется их зрелость. Поскольку в бунинском художественном мире не могут существовать личностные отношения, любовь становится исключительно эротической страстью.

С другой стороны, должно быть отмечено, что в художественном мире Бунина круговорот истории появляется и на уровне личной жизни. Поэтому автор полагает, что космические стихийные силы управляют личными судьбами также, как и судьбами народов. Когда жизнь человеческая или историческая достигает своего апогея, непременно наступает ее упадок. Любовь, как и история, способна довести индивидуальную личность до конечных пределов его существования. Поэтому для Бунина, как и для целого его поколения понятие любви неотделимо от понятия смерти. Об этом свидетельствуют такие бунинские произведения, как например, рассказы *Сын* (1916), *Легкое дыхание* (1916), *Дело корнета Елагина* (1925) и *Митина любовь* (1924). В авторской концепции Бунина сближение любви и смерти происходит потому, что обе эти стихийные начала взаимно обмениваются своими основными качественными признаками. Согласно традиционному пониманию смерти, она означает физическое уничтожение, конец человеческой

⁵ Так выражает А. Белый одну из характерных черт миропонимания на рубеже веков в России. В кн.: А. Белый. *Будущее искусство* // Символизм. М., 1910. 448–453.

жизни, а любовь – исполнение желаний, завершение определенного периода жизни. В рассказах Бунина в судьбах героев именно благодаря смерти осуществляется исполнение желаний, а благодаря любви – их уничтожение.⁶ Поэтому мы должны согласиться с метким замечанием исследовательницы творчества Бунина, Н. И. Волынской, утверждающей, что любовь больше, чем жизнь, но она не вся жизнь.⁷

В бунинской концепции любви полагаются два основных тематических момента, которые часто переплетаются. В рассказах 1910-х годов в художественной интерпретации этой темы преобладает момент исполнения судьбы героев именно через переживание любви. Интенсивное переживание чувства конца их существования внушается и испытанием закономерности вечного круговорота жизни, составляющей основную проблему размышлений Бунина об истории, например в произведениях *Легкое дыхание* и *Чаша жизни* (1913).

В 1920-е годы, во время эмиграции, художественная концепция любви, обогатившись новыми аспектами, получает особую роль в творчестве писателя. Направление развития бунинской концепции любви свидетельствует о перемене в его целостной концепции о человеке, об отходе от неоромантического миропонимания к универсальной онтологической концепции. Герои таких рассказов как *Дело корнета Елагина*, *Митина любовь*, *Солнечный удар*, *Чистый понедельник* (1944), играют более активную роль в формировании своей судьбы, чем герои произведений предыдущего творческого периода. Переживание любви неизменно представляет собой безличную страсть, но сила этой страсти уже не носит такого самоуничтожающего характера, как в рассказе *Легкое дыхание*. Любовь оказывается уже не исполнением судьбы героев, влюбленные, объединившись в этом переживании, ищут пути защиты от безличных стихийных сил, угрожающих им из космического пространства.

Как уже было отмечено, к первой группе рассказов относятся такие произведения, которые по своей поэтике жанра в существенной мере различаются, как например, рассказ *Чаша жизни* и *Легкое дыхание*. В этом последнем произведении нарушаются все классические правила поэтики жанра рассказа. Ее фабула начинается тогда, когда трагическая история прелестной гимназистки уже давно окончилась, и над ее могилой висит ее фарфоровый портрет. А рассказ *Чаша жизни*, повествующий о неосуществимости любви героини и ее трех поклонников, напоминает по своему жанровому построению «маленький роман». Однако на самом деле, в этом рассказе на-

⁶ См. напр. рассказы *Дело корнета Елагина* (1925), *Чистый понедельник* (1944), *Солнечный удар* (1925) // И. А. Бунин. т. 5. и т. 7.

⁷ Н. И. Волынская. *И. А. Бунин. «Темные аллеи» (Жанровые особенности)* // Русская литература XX в. (Дюоктябрьский период). Калуга, 1970. 83–97.

блюдается лишь стилизация жанровых особенностей романа, потому что изображение переживания губительной силы несостоявшейся, трагической любви в значительной мере отличается от реалистической традиции романа. Уже в названии новеллы обозначается, что речь идет о конце перерастающей свои грани жизни. Наполненная до предела чаша жизни героини в ее юности выражается с помощью фразеологизма «выпить чашу смерти», т. е. умереть. В бунинском рассказе его несчастные герои пьют целую жизнь из чаши жизни, значит, Бунин парафразой фразеологизма передает мысль об отождествлении этих двух граней человеческого бытия. Герои его рассказа *Чаша жизни* пьют целую жизнь из горькой чаши жизни, потому что их судьба навеки связана с любовью к одной и той же девушке. Их чувство перерастает в безличную страсть, которая превращается в ненависть ко всей жизни, как к своей возлюбленной, так и к своим соперникам. Эта страсть губит своего носителя, так как не имеет возможности ни осуществления, ни высвобождения из рамок его существования. Свадьба с любимой девушкой не приносит счастия даже Селихову, потому что его любовная страсть сменяется ревностью. Всю жизнь героя отравляет мысль, что его жена любит одного из его соперников-неприятелей. Поэтому жизнь для Александры Васильевны представляет собой одни только страдания и ожидание освобождающего конца. Лето ее юношеской влюбленности изображается как зенит ее жизни, как то наиболее счастливое время, которое, по представлению Бунина, переживает по крайней мере раз за свою жизнь каждая женщина. *Саня была особенно беззаботна и без причины счастлива в то лето...*⁸ Героиня выходит замуж за одного из своих поклонников, но ее жизнь также отравлена роковой ненавистью между тремя мужчинами. Она живет неинтересной, безрадостной жизнью, потому что по законам бунинского художественного мира герои наказываются за переживаемую ими страсть, за жажду счастья и за жажду «иметь» другого.

Как было отмечено выше, тематический мотив исполнения судьбы героев появляется и в других произведениях 1910-х годов. Например, уже в 1911-м г. в хронике русского дворянства, судьбы Натальи, тети Тони, и даже судьба дедушки, который служит прообразом Хвощинского в рассказе *Грамматика любви* (1915), определяются роковой любовью-страстью, продолжающейся до смерти. В рассказе *Аглая* (1916) любовь уже мистифицируется, потому что героиня жертвует личным счастьем во имя любви к Богу. Это жертвоприношение своей любви героев в 10-х гг. ради некоторой высшей цели получает осмысление в творчестве писателя позднее, в рассказе *Чистый понедельник*. Именно здесь выясняется, что героиня жертвует своей лю-

⁸ И. А. Бунин. т. 4. 201.

бовью, чтобы исполнить свое жизненное призвание, осуществить идеал «Всеединства».⁹

Исследовательница творчества Бунина, О. Сливичкая, при характеристике творческого периода Бунина 1914–1916 гг., отмечает, что в прозе 1910-х годов еще наблюдается дуалистический взгляд на мир – двойственность закрытого мира «я» и бесконечного пространства космоса, – но соприкосновение этих миров в сознании писателя уже представляется возможным.¹⁰ Сравнивая художественные миры Бунина и Чехова, исследовательница констатирует, что Чехов строит свой мир из осколков, а Бунин изначально чувствует себя частью огромной космической целостности, Вселенной, и поэтому поэтика бунинской новеллы несет на себе отпечаток художественно-философского представления об открытой огромности мира за его пределами, так же и личность предполагает бесконечное пространство космоса за своими индивидуальными рамками. Именно это художественное предположение Бунина открывает возможность для личности его героев высвободиться из собственного замкнутого круга. Эти художественно-философские воззрения Бунина воплощаются в поэтической структуре рассказа *Легкое дыхание*, написанного в 1916-м г. В работе Сливичкой, посвященной анализу этого рассказа, указывается на расчлененность событийного ряда и на ее функцию в художественном осуществлении авторского замысла. О. Сливичкая замечает, что после развертывания перед нашими глазами ряда событий, связанных с судьбой героини, которая пылает страстным ожиданием и желанием жизни, и при первом же столкновении с ней сгорает как метеор. Ее существо распадается в мире, сущность же ее, «легкое дыхание» становится символом вечной красоты, молодости, женственности. Когда казалось бы рассказ подошел к концу, появляется совершенно неожиданно и немотивированно новый рассказ, связанный с предыдущим сюжетным ходом только тем, что его героиней становится классная дама Оли, которая в ее судьбе никакой роли не играла. Анализируя образ классной дамы, О. Сливичкая тонко замечает, что она живет не своей жизнью, а какой-то «страстной мечтой», т. е. на самом деле не живет, а Оля, напротив, на пороге жизни, не имея возможности осуществить повышенное желание жизни, бросается во враждебный, не поддерживающий ее желание хаос. Нам тоже кажется, что в образе классной дамы Бунин показывает драму погруженной в себя личности, но он говорит о счастье такого человека без иронии, бесстрастно, он констатирует это как иное решение, как принятие судьбы. Такое замечание, однако, думается, не исчерпывает смысл рассказа. Образ классной дамы может осмы-

⁹ См. об этом Ю. Катона. ч. 1.

¹⁰ См. об этом О. Сливичкая. *Фабула – композиция – деталь бунинской новеллы. Бунинский сборник. «Орел»*. М., 1974. 90–101.

слыться прежде всего в контрасте со всей предыдущей частью сюжетного хода рассказа. Хотя Бунин не комментирует появление в рассказе внефабульного фрагмента, одним из самых важных моментов в обрисовке образа классной дамы является именно то, что, кажется, будто она никак не связана с предыдущей композиционной частью.

Существенной чертой этого образа является двойственность его художественной интерпретации. С одной стороны, классная дама каждое воскресенье приходит к могиле Оли Мещерской и этим как будто исполняет особую миссию, *она думает, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Этот венок, этот бугор, дубовый крест!.. – но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди.*¹¹ В памяти об Оле Мещерской склонность классной дамы к мечтаниям нашла новый предмет. До того предметом ее постоянных мечтаний был брат, когда же он погиб на мукденском поле битвы, она внушила себе, что она «идейная труженица», что это и есть ее настоящее призвание, и мечтания о чужих судьбах заменяют для нее настоящую жизнь. Несомненно, что Бунин бесстрастным, серьезным тоном художественного изложения как будто оправдывает жизнь классной дамы, однако на самом деле он углубляет контраст между действующими лицами тем, что «тайну» на первый взгляд бессмысленной смерти Оли «вручает» именно этой романтически настроенной старой деве, которая не способна ни понять, ни почувствовать сущность «легкого дыхания», а может только, как новую страстную мечту, сохранить ее. Этим художественным жестом Бунин в конечном итоге решает, какой из двух возможных точек зрения он отдает предпочтение. В соответствии со взглядами писателя, признание возможности индивидуальной личности освободиться от своей замкнутости остается неосознаемым; Бунин как бы снимает возможность «решения» проблемы, скрывающейся в образе Оли, которое заключается в том, что индивидуальная личность, растворившись в природе, может обрести вечную жизнь, бессмертие. И, таким образом, художественный взгляд Бунина в решении этой проблематики в данном рассказе остается в конечном итоге неоромантическим.

¹¹ И. А. Бунин. т. 4. 359.